

Was die Einstellung zur Problematik der Tonalität betrifft, so können wir zwei Gruppen zeitgenössischer Komponisten unterscheiden. Die eine möchte ich als absolut atonal bezeichnen. Hier besteht eine antithetische Haltung zur Tonalität — ungeachtet einer oft wirklichen unterschwelligen Tonalität. Von Webern bis Boulez geht diese Linie. Der scheinbare Pluralismus der in den verschiedenartigen Kompositionstechniken zutage tritt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier Tonalität grundsätzlich negiert wird und so, mindestens der Tendenz nach, eine Art „atonaler Uniformismus“ vorliegt. Dieser Gruppe ist eine zweite gegenüberzustellen, deren Haltung als „pluralistisch“ zu kennzeichnen wäre. Für diese Komponisten ist neben möglicher Atonalität Tonalität in irgendeiner Form real gegenwärtig. Kompositionelle Technik ist jedoch für sie kein Gegenstand dogmatischer Festlegungen, vielmehr wandlungsfähiger Stoff und bedingte Form, Tonalität auch heute ein Feld reicher, unausgeschöpfter Möglichkeiten, echte Idee mit ihren unendlichen potentiellen Gestaltwerdungen, in jedem Stil von neuer Mächtigkeit.

CARL DAHLHAUS / KIEL

Der Tonalitätsbegriff in der neuen Musik

I

In einem Prosaepos aus dem Jahre 1869, *Les chants de Maldoror* von Lautréamont, steht der Satz: „Das System der Tonleitern, der Tonarten und ihre harmonische Verbindung beruht nicht auf unveränderlichen natürlichen Gesetzen, sondern ist, im Gegenteil, die Folge ästhetischer Prinzipien, die sich mit der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit verändert haben und weiter verändern werden“¹. Daß Lautréamont die Tonalität als geschichtliches Prinzip versteht, wäre befremdend, wenn sie in der Musiktheorie seiner Zeit als Naturprinzip begriffen worden wäre. Die Meinung aber², daß Fétis, von dem der Ausdruck *Tonalität* geprägt wurde, ausschließlich an die Dur-Moll-Tonalität gedacht und in ihr ein Naturprinzip gesehen habe, ist ungenau. Fétis³ bezeichnet auch exotische Skalen als *Tonalitäten* (248) und spricht von einer „*tonalité du plain-chant*“ (152). Die Dur-Moll-Tonalität ist nach Fétis (249) „*un fait qui existe pour nous par lui-même*“: „für uns“, also anders für andere, und „durch sich selbst“, also nicht auf Grund akustischer oder mathematischer Prinzipien. Um den Gegensatz zu akustischen oder mathematischen Erklärungen zu pointieren, spricht Fétis sogar von einem „*principe purement métaphysique*“; die Tonalität sei eine „*conséquence de notre conformation et de notre éducation*“ (249). Fétis scheint sich zu widersprechen, wenn er sich andererseits auf die „*harmonie de la nature*“ beruft (54). Doch war ihm, im Unterschied zu Lautréamont, die Entgegensetzung von Natur und Geschichte noch fremd. Die Frage, ob die Entwicklung, deren Resultat „*notre conformation*“ ist, von einem Naturprinzip getragen werde — unter den äußeren Bedingungen der Geschichte — oder von einem geschichtlichen Prinzip — unter den äußeren Bedingungen der Natur —, wäre ihm als überflüssige Sophistik erschienen. Sie wird erst zum Problem angesichts von Phänomenen, die man sowohl historisch rechtfertigen als auch unter Berufung auf Naturprinzipien als illegitim verwerfen kann.

¹ Comte de Lautréamont, *Gesamtwerk*, übers. v. Rê Soupault, Heidelberg 1954, 265.

² J. Chailley, *La révision de la notion traditionnelle de tonalité*, Kgr.-Ber. Köln 1958, 332.

³ F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris 3/1879.

II

Der weite Umfang des Tonalitätsbegriffs läßt die Möglichkeit eines verwirrend vielfältigen Wortgebrauchs in der Theorie der Neuen Musik offen⁴. Und der Versuch, eine terminologische Norm festzusetzen, wäre utopisch. Die Gefahr, daß der Dialog der Theoretiker zu einem Wechselmonolog wird, läßt sich aber vermeiden, wenn man sich bewußt macht, warum der Tonalitätsbegriff in extrem verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird. Man kann vier Motive unterscheiden.

1. Ein apologetisches Motiv: Sofern am Begriff des Tonalen die Vorstellung von Ordnung und am Begriff des Atonalen die von Destruktion haftet, erscheint es als Legitimation eines Werkes, wenn es als tonal klassifiziert wird.

2. Ein theoretisches Motiv: *Tonalität* ist der einzige zusammenfassende Ausdruck für Beziehungen und Funktionen der Töne, die nicht in der Kategorie *Tonsystem* aufgehen; und man kann kaum auf ihn verzichten, auch wenn man gezwungen ist, seinen Inhalt und Umfang immer wieder anders zu bestimmen. Der Begriff *modal* wird nicht allen Systemen oder Komplexen von Tonfunktionen außerhalb der Dur-Moll-Tonalität gerecht; und solange die Art und Anzahl der Kategorien, die zu einer umfassenden Beschreibung notwendig wären, noch nicht abzusehen sind, gebraucht man den Ausdruck *Tonalität* als Sammelbegriff oder als Titel für ein offenes Problem.

3. Ein heuristische Motiv: Die Fragen, die man stellt, wenn man Unbekanntes, einen noch unbegriffenen Komplex von Tonfunktionen, darzustellen versucht, müssen von Bekanntem, von der Dur-Moll-Tonalität, abstrahiert werden; und die Antworten sind, auch wenn sie anders ausfallen als in der Dur-Moll-Tonalität, durch die Fragestellung vorgeformt.

4. Ein grammatisches Motiv: Für den zusammengesetzten Ausdruck *System oder Komplex von Tonbeziehungen und -funktionen* ist *Tonalität* eine Abbréviation, von der man ein Adjektiv bilden kann.

III

Ich muß Ihre Erwartungen enttäuschen: ein Versuch, von den zahllosen Analysen tonaler Phänomene in der Neuen Musik Resultate zu abstrahieren, die einen Zusammenhang erkennen lassen, war ein Fehlschlag. Und ich bin mir bewußt, daß der Umweg, den ich Ihnen zumuten muß: das Reflektieren über die Gründe des Mißlingens, ein dürftiger Ersatz ist.

1. Daß man durch die Analysen Neuer Musik in Zweifel gerät, ob der Grundton als notwendiges Definitionsmerkmal der Tonalität gelten soll oder nicht, ist nicht in bloßer terminologischer Willkür, sondern auch in einer theoretischen Schwierigkeit begründet. In der Dur-Moll-Tonalität kann man alle oder fast alle Tonbeziehungen und -funktionen aus dem Grundtonprinzip entwickeln. In Neuer Musik aber erscheint der Grundton, wenn er vorhanden ist, oft nicht als fundierendes Prinzip, sondern als bloßes Teilmoment. Und auch dann, wenn er nicht vorhanden ist, können Komplexe von Tonfunktionen entstehen, in denen andere Teilmomente der Tonalität bewahrt werden.

2. Tonalität ist ein vermittelnder Begriff, der nach zwei Seiten begrenzt werden muß: gegenüber dem Allgemeinen, dem Tonsystem, und gegenüber dem Besonderen, den Tonbeziehungen und -funktionen in einzelnen Werken. Einerseits aber ist es in Neuer Musik oft schwierig oder sogar unmöglich, von den Tonbeziehungen und -funktionen in einzelnen Werken ein allgemeines Schema zu abstrahieren. Andererseits ist auch die Abgrenzung vom Begriff des Tonsystems nicht immer eindeutig. Ein Tonsystem ist kein bloßer Tatbestand, sondern auch ein System von Tonbeziehungen — der gleiche Tonbestand kann das Substrat verschiedener Beziehungssysteme bilden und umgekehrt das gleiche Beziehungssystem einen

engeren oder weiteren Tonbestand umfassen. Und in der Neuen Musik ist außer der Tonalität oft auch das Tonsystem, sofern es ein Beziehungssystem und nicht ein bloßer Tonbestand ist, tief eingreifenden Veränderungen unterworfen.

3. Am Begriff der *erweiterten Tonalität*, dem Sammelausdruck für tonale Phänomene in der Neuen Musik, haftet eine logische Schwierigkeit, die manche Verwirrungen gestiftet hat. Wird der Tonalitätsbegriff an Umfang weiter, so muß er nach den Regeln der formalen Logik an Inhalt ärmer werden. Doch beruht der Schein eines Zwanges zur Aushöhlung des Begriffs⁴ auf einer Täuschung, auf einer Verkennung der Tatsache, daß *Tonalität* eine historische Kategorie ist, die das Moment der Zeit enthält. Auf einer späteren Entwicklungsstufe können Phänomene als tonal gelten, die man auf einer früheren vom Begriff der Tonalität ausschließen müßte. Und die Berücksichtigung der Zeit, des Früher und Später, ist die entscheidende Differenz zwischen einer Systematik geschichtlicher Phänomene und einer Theorie, in der Begriffe nichts anderes als Merkmaleinheiten sind.

IV

Béla Bartók schrieb 1920: „Die Musik unserer Tage strebt entschieden dem Atonalen zu. Dennoch scheint es nicht richtig zu sein, wenn das tonale Prinzip als absoluter Gegensatz des atonalen Prinzips aufgefaßt wird. Das letztere ist vielmehr die Konsequenz einer allmählich aus dem Tonalen entstandenen Entwicklung, welche durchaus graduell vor sich geht und keinerlei Lücken oder gewaltsame Sprünge aufweist“⁵. Die Tendenz zum Atonalen, von der Bartók spricht, ist nicht ungebrochen. Das Verfahren der Komponisten aber, die am tonalen Prinzip festhalten, wird nirgends durchsichtiger als dort, wo es in die Nähe von Prinzipien gerät, die Bartók atonal nennt.

Der erste Satz des *Canticum sacrum* von Strawinsky ist tonal; er wird als fünfter Satz im Krebsgang wiederholt. Dagegen ist der zweite Satz, *Surge aquilo*, dodekaphon⁷, ohne aber atonal zu sein⁸. Und es wäre nicht das schlechteste Kriterium einer Analyse des *Canticum sacrum*, ob sie einerseits die rückläufige Wiederholung eines Satzes und andererseits den Übergang zur Reihentechnik aus Strawinskys Konzeption der Tonalität zu begründen vermag⁹.

Die Festsetzung eines tonalen Zentrums — Strawinsky spricht von „Polarität“¹⁰, obwohl der Begriff des Pols ohne den des Gegenpols kaum sinnvoll ist — braucht nicht der Ausgangspunkt des Komponierens zu sein. „Ich muß“, schreibt Strawinsky¹¹, „wenn ein Mittelpunkt vorhanden ist, eine Kombination suchen, die zu ihm hinführt, oder aber, wenn nur eine Kombination ohne genaue Bestimmung gegeben ist, den Mittelpunkt fixieren, zu dem sie hindrängen muß.“ Der Pol im ersten Satz des *Canticum sacrum* ist entweder *d* oder *b*; *b* erscheint als vorherrschender Baßton, *d* als Schlußton und als Zentralton in der Verschränkung der

⁴ R. Gerhard, *Tonality in Twelve-Tone Music*, in *Score VI*, 1952, 23–25; Roy Travis, *Towards a new Concept of Tonality*, in *Journal of Music Theory III*, 1959, 257–284; H. Pfrogner, *Zum Tonalitätsbegriff unserer Zeit*, in *Musica* 1961, 185–191.

⁵ J. Chailley, a. a. O., 333.

⁶ B. Bartók, *Das Problem der neuen Musik*, in *Melos I*, H. 5, April 1920; Abdr. in B. Bartók, *Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, Basel 1938, 23.

⁷ R. Craft, *Strawinsky*, München 1958, 64–72; in Takt 57 sind die Töne *a–g* als Einfügung in die Umkehrung zu verstehen — sie bilden den Anfang der in Takt 58 fortgesetzten Krebsumkehrung.

⁸ R. Gerhard, *Die Reihentechnik des Diatonikers*, in *Strawinsky, Wirklichkeit und Wirkung* (Musik der Zeit, H. 1), Bonn 1958, 18–22.

⁹ Vgl. auch A. von Reck, *Möglichkeiten tonaler Audition*, in *Mf XV*, 1962, 105–122; W. Schuh, *Zur Harmonik Igor Strawinskys*, in *SMZ* 1952, 243–252.

¹⁰ Igor Strawinsky, *Leben und Werk — von ihm selbst*, Zürich u. Mainz 1957, 186.

¹¹ A. a. O.

Akkorde B-dur und h-moll am Anfang des Satzes. Das System der Tonbeziehungen kann als ein Netz von Terzen beschrieben werden: der Ton *d* ist umgeben von den Terzen *f* und *fis*, *b* und *h*, der Ton *b* von den Terzen *d*, *des* und *g* usw. Das Netz ist potentiell unendlich; im ersten Satz des *Canlicum sacrum* umfaßt es 13 Töne — mit *as/gis* als doppelt bestimmtem Ton. Schon die rohe Skizze einer Analyse läßt vier Folgerungen zu.

1. Das System der Tonbeziehungen ist insofern tonal, als es auf Terz- und Quintbeziehungen beruht. Die miteinander verschränkten Dur- und Moll-Akkorde sind aber nicht funktional — nach dem Modell der Kadenz —, sondern einzig durch ihre Positionen in dem Netz von Terzen aufeinander bezogen.

2. Das tonale Zentrum, der *Pol*, ist nicht als Grundton das Fundament der Tonbeziehungen, sondern erscheint als sekundäre Setzung; und daß man zweifeln kann, ob *d* oder *b* als *Pol* gelten soll, ist kein Mangel an Bestimmtheit, sondern das charakteristische und unterscheidende Merkmal eines Netzes von Tonbeziehungen, das auch als ein in sich und nicht auf einen Grundton gestütztes System bestehen könnte.

3. Einerseits läßt der Begriff des in sich und nicht notwendig auf einen Grundton gestützten Systems die Nähe zur Dodekaphonie, zur *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*, sichtbar werden; andererseits ist die 12-Tonreihe, die dem zweiten Satz zugrunde liegt, tonal geprägt¹².

4. Bei einem in sich gestützten System ist die Wahl des Anfangs- und Endpunktes, wenn nicht gleichgültig, so doch sekundär; und die rückläufige Wiederholung eines Satzes, die in der Dur-Moll-Tonalität zum Modell der Harmonik — der auf ein Ziel gerichteten Kadenz — in Widerspruch geraten würde, ist im *Canticum sacrum* im Sinn des Systems begründet.

Der erste Satz des Bartókschen Violinkonzerts ist sinnfällig nach dem Schema der Sonatenform disponiert. Die Exposition gliedert sich in Hauptsatz, Seitensatz und Schlußgruppe. Die Tonart ist ein zwischen Dur und Moll unentschiedenes oder aus Dur und Moll zusammengesetztes H-dur-moll. Das Seitenthema dagegen ist 12tönig, und die tonale Struktur des Hauptthemas und die 12tönige des Seitenthemas werden in abruptem Kontrast gegeneinandergesetzt. In der Schlußgruppe der Exposition aber sucht Bartók eine Vermittlung zwischen den Extremen.

Das Orchester exponiert einen Dur-Moll-Akkord über *f*, also im Tritonusabstand zu *h*; und es scheint, als sei der Tritonus nicht als tonaler Gegensatz, sondern als indifferente Tonbeziehung gemeint. Denn die Indifferenz des Tritonus resultiert aus den Konsequenzen des Dur-Moll-Akkords: zum H-dur-moll-Akkord lassen sich zwei Parallelakkorde bilden, *gis*-moll zu H-dur und D-dur zu h-moll. Und setzt man die Parallelenbildung fort, so schließt sich ein Zirkel: sowohl aus *Gis-/As*-dur-moll als auch aus D-dur-moll entsteht F-dur-moll, das den Tritonusabstand zu H-dur-moll repräsentiert. Die Grundtöne des Bartókschen Zirkels, der von Ernő Lendvai entdeckt worden ist¹³, bilden zusammen einen verminderten Septakkord. Und daß der Zirkel keine leere Konstruktion ist, zeigt die Solopartie der Schlußgruppe, die Fortsetzung der Dur-Moll-Akkorde des Orchesters. In ihr repräsentiert der verminderte Septakkord *d-f-as-h* vier Dur-Moll-Tonarten oder -Akkorde, und zwar in zweifachem Sinne: einem tonalen und einem nicht-tonalen. Tonal kann der verminderte Septakkord als Dominantakkord in vier Dur-Moll-Akkorde aufgelöst werden; in nicht-tonaler

¹² Die Töne 1–5, *as-g-f-d-fis*, umschreiben den Ton *g* als Dominante, und Ton 6, *e*, erscheint als Tonika-Terz; die Töne 7–10, *es-des-b-c*, deuten As-dur an; die Töne 10–12, *c-h-a*, kadenzieren in a-moll. As-dur und a-moll aber verhalten sich zu dem Zentralton *c* wie die Anfangsakkorde des ersten Satzes, B-dur und h-moll, zu dem Zentralton *d*.

¹³ E. Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks*, in Béla Bartók, *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest u. Bonn 1957, 91–137.

Deutung dagegen erscheint er unmittelbar — und nicht erst indirekt durch seine Auflösungen — als Inbegriff der vier Dur-Moll-Akkorde, deren Grundtöne er enthält. Der auskomponierte verminderte Septakkord aber tendiert zur 12-Tönigkeit: In der Solopartie der Schlußgruppe wird einerseits der *Bartóksche Zirkel*, gebildet aus den Dur-Moll-Akkorden über *a, c, es* und *ges*, durch den verminderten Septakkord *d-f-as-h* zur 12-Tönigkeit ergänzt; und andererseits sind der erste und der zweite Takt auch in sich 12tönig.

Ein Versuch, von der bloßen Beschreibung des Zusammenhangs, der in Bartóks Ordnung des Tonmaterials zwischen dem Dur-Moll-Akkord, der Indifferenz des Tritonus, dem verminderten Septakkord in doppelter Deutung und der Tendenz zur 12-Tönigkeit besteht, zu einer kategorialen Bestimmung fortzuschreiten, kann nur noch flüchtig skizziert werden.

1. Die einzelnen Momente der Ordnung des Tonmaterials bilden, nicht anders als in Strawinskys *Canticum sacrum*, ein gleichsam schwebendes, nur in sich und nicht von außen gestütztes System. Denn daß ein Übergang zur Quinte oder großen Terz als Funktionswechsel gelten, die verminderte Quinte und die kleine Terz dagegen als indifferente Intervalle wirken sollen, ist außerhalb des *Bartókschen Zirkels* nicht zu begründen. Man könnte, um einen Ausdruck aus der Logik zu entlehnen, von einem *tonalen Kalkül* sprechen.

2. Der Unterschied zwischen fundierenden und fundierten, grundlegenden und abgeleiteten Momenten, der für die Struktur der tonalen Harmonik bestimmend ist, wird von Bartók, wenn nicht aufgehoben, so doch im ungewissen gelassen. Den *Bartókschen Zirkel* kann man von verschiedenen Seiten aus konstruieren, ohne daß einer der Ausgangspunkte einen Vorrang gegenüber den anderen hätte. Es ist gleichgültig, ob man einen Dur-Moll-Akkord an den Anfang setzt und durch fortschreitende Parallelenbildung den verminderten Septakkord und die Indifferenz des Tritonus als Konsequenzen erschließt, oder ob man umgekehrt um den verminderten Septakkord als Ausgangspunkt die Dur-Moll-Akkorde versammelt, auf die er bezogen werden kann.

3. Bartóks Ordnung des Tonmaterials hat manche Merkmale mit der tonalen Harmonik, andere aber mit der thematisch-motivischen Arbeit gemeinsam. Um ihr gerecht zu werden, muß man die Gewohnheit fallenlassen, den Begriff des musikalischen Gedankens mit dem des Themas zu identifizieren. Denn in der Neuen Musik werden außer den Themen auch die Momente, auf denen die Ordnung des Tonmaterials beruht, oft nicht als allgemeines und immer gleiches Schema vorausgesetzt, sondern als individuelle musikalische Gedanken exponiert. Und sie müssen mit einer Genauigkeit wahrgenommen und in Beziehung zueinander gesetzt werden wie in der traditionellen Musik die Themen und Motive, die nicht schon bei ihrem ersten Erscheinen, sondern erst im Fortgang der musikalischen Entwicklung zeigen, was in ihnen steckt.

HANS ULRICH ENGELMANN / DARMSTADT

Fragen serieller Kompositionsverfahren

„Das Gesetz, jedes Gesetz, wirkt erkältend,
und die Musik hat so viel Eigenwärme,
Stallwärme, Kuhwärme, möchte ich sagen,
daß sie allerlei gesetzliche Abkühlung
brauchen kann — und auch selber immer
danach verlangt hat.“

(Thomas Mann: *Doctor Faustus*, 111)